

Notas para um estudo da inspiração musical

Abstract: *This paper discusses the use of the term ‘inspiration’ in the context of a phenomenological model of music composition. The aim is to describe inspiration as a necessary condition of composing, taking into consideration both the intentional and intuitive aspects of the phenomenon. We present a brief archaeology (in the foucauldian sense) of inspiration as a means of contextualization for the proposed approach.*

Keywords: *Inspiration, composing, phenomenology, foucauldian archaeology*

Resumo. *Este artigo discute o uso do termo ‘inspiração’ no contexto de um modelo fenomenológico de composição musical. O intuito é descrever a inspiração como condição necessária para compor, levando em consideração tanto os aspectos intencionais quanto intuitivos do fenômeno. Apresentamos uma breve arqueologia (no sentido foucaultiano) da inspiração como meio de contextualização para a abordagem proposta.*

Palavras-chave: *Inspiração, compor, fenomenologia, arqueologia do saber*

Introdução

O problema que se coloca neste artigo é o da concepção da inspiração musical como uma *condição* para compor, referente tanto à intuição quanto à intencionalidade do compositor e, como tal, passível de ser estudada. Numa perspectiva fenomenológica, o ato de compor implica em retirar coisas do mundo, mexer com elas, alterá-las: criar algo que não existe a partir de algo que existe. Nesse âmbito, inspirar-se é essa capacidade de captar as *impressões* que temos do mundo. A faísca da vontade (intencional) de compor surge daí: se *inspirei* coisas do mundo, posso precisar *expirar* quando estiver saturado. O mundo me deixa *impressões*, e posso querer devolver isso como *expressões*. Essa metáfora rítmica (alternância de *in-* e *ex-*) e corporal (respiratória no caso da ins-/ex-piração – cardíaca, no caso da im-/ex-pressão), aponta para o estado sensível de muitos compositores enquanto compõem.

O *ato de compor* é determinado pelo que nos toma de assalto, pelo que percebemos desavisados, mas também pelo que aprendemos a perceber, pelo que nos *impressiona* involuntariamente e o que propositalmente procuramos para nos impressionar. Esse campo de sensações, relacionado à nossa capacidade de apreender formas no mundo, faz parte da condição de *inspiração*, no modelo aqui proposto. É sobre o aspecto intencional da inspiração que nos concentraremos: podemos estudar inspiração, podemos ativar e desativar nossa inspiração, podemos refiná-la ou especializá-la.

2. ARQUEOLOGIA DA INSPIRAÇÃO

Apresento a seguir uma breve arqueologia¹ da inspiração, abordando termos relativos a essa condição em enunciados escavados de épocas e contextos variados.

2.1 – FUROR POÉTICO e ENTUSIASMO: a inspiração do senso comum

A noção mais difundida e amplamente conhecida de inspiração é a que associa o conceito com as ideias de possessão divina e furor poético. Platão, no *Fedro*, toca nesse ponto explicitamente, fazendo distinção entre o *poietés* (criador, poeta, compositor) que é afetado pelo “furor divino” (*mania*) e o que faz uso apenas das suas habilidades ou artes (*techné*):

E um terceiro tipo de possessão e loucura vem das Musas. Esse toma conta de uma alma gentil e pura, excitando-a e a inspirando para canções e outras poesias, [...] Mas aquele que sem a loucura divina vem às portas das Musas, confiante de que vai ser um bom poeta pela arte, não encontra sucesso, e a poesia do homem são desaparece na nulidade antes da do louco inspirado.²

Platão se refere à inspiração poética (criativa) ou musical (das Musas) como um “terceiro tipo” de possessão em relação aos quatro de sua lista: sendo o primeiro e o segundo, respectivamente, o mistério (possessão hierática) e a profecia (possessão profética) e o quarto o amor³. Essa concepção de inspiração como recepção mística, possessão, furor ou loucura é constante em muitos autores e dominante desde a antiguidade até a era moderna. A alta dose de intuição e indeterminação, fundamentais nos processos criativos em geral, ainda hoje desafiam explicações mais lógicas ou científicas. Embora haja inúmeros estudos nos campos da psicologia cognitiva e da neurociência que se ocupem dos processos criativos, o aspecto geral da capacidade humana de representar (*fantasiar*) as vivências e experiências em atos de criação (artística e outras) ainda permanece relativamente inacessível a descrições determinantes e definitivas.

Se fizermos um exercício de deslocamento epistêmico, tentando compreender a leitura do mundo num paradigma “encantado”⁴, é plausível considerar a atribuição da responsabilidade sobre atos dos quais não temos total controle ou entendimento a entidades superiores, sobredeterminadas em relação à nossa vontade humana. A ideia da inspiração como sopro divino – a própria ideia de um *spiritu* (*sopro*) que nos é injetado

¹ Arqueologia, no sentido que propõe Michel Foucault, é um método de investigação que se concentra nas discontinuidades dos discursos de saber ao longo das épocas. Esse método, em vez de buscar continuidades lineares, “viabiliza o exame de um sistema de regras que permite a formação de um conjunto de estruturas discursivas ou a regularidade de um conjunto de práticas discursivas num período específico”(PROTEVI, 2005: 32).

² And a third kind of possession and madness comes from the Muses. This takes hold upon a gentle and pure soul, arouses it and inspires it to songs and other poetry, and thus by adorning countless deeds of the ancients educates later generations. But he who without the divine madness comes to the doors of the Muses, confident that he will be a good poet by art, meets with no success, and the poetry of the sane man vanishes into nothingness before that of the inspired madmen. (SUMILLERA, op.cit, p. 276)

³ op. cit, p 280

⁴ cf. referencias ao desencanto do mundo moderno em CHUA (1999) e GOUK (2008).

por uma divindade – é uma metáfora bastante razoável para o processo de absorção de sensações e coisas do mundo a partir de nossa abertura fundamental. O termo latino *afflatus* (*ad flatus*: “ao/do vento”) era usado pelos autores romanos no mesmo sentido:

No *De oratore*, Cícero discute a teoria da inspiração nos seguintes termos: “[...] Demócrito e Platão teriam deixado registrado – nenhum homem pode ser um bom poeta se não estiver inflamado com paixão, e inspirado por algo muito parecido com um furor”. A descrição de Cícero do estado mental do poeta como *inflammatio animi et quidam adflatus quasi furore* (um estado de quase loucura ou delírio) mostra que ele entende que esse *furore* está conectado com a inspiração ou possessão da divindade mais do que com a loucura. Mais tarde, na poesia da Era Imperial, as Musas perdem espaço, e são gradualmente desvalorizadas ou substituídas até serem finalmente rejeitadas nos primórdios da poesia Cristã.⁵

E no entanto, apesar da negação do arquétipo pagão das Musas, a ideia de inspiração divina é similar à “revelação” judaico-cristã, esta apenas com uma carga mais pesada de sacralidade no texto, obra ou canção resultante. Essa inferência da inspiração no campo da poesia é pertinente pois, até meados da idade média, e mesmo depois, a ideia de música não se restringia a uma “arte dos sons” e a figura do compositor distinta de um *poietés* (criador) em geral só vem se firmar no início do Renascimento. Independente disso, o modelo de pensamento que considera a fonte da criação como uma recepção quase mística (ou totalmente mística) prevalece até a era moderna, apenas mudando o agente, passando das Musas para Deus e voltando a uma versão alegórica das mesmas Musas no romantismo, substituídas por uma habilidade supostamente inata: o Gênio.

2.2 – FANTASIA E IMAGINAÇÃO

É interessante observar a distinção entre essa inspiração “recebida” e a concepção das fantasias *estética* e *lógica* (ou *volitiva*) em Aristóteles. Uma das traduções do termo grego *φαντασία* (fantasia) é “representação”. Fantasia, é uma palavra derivada do verbo *φαίνω* (*fainó*: aparecer, dar-se a ver), a mesma raiz de *φαίνόμενον* (fenômeno = “o que se percebe”). Uma outra tradução de fantasia, amplamente empregada pelos autores romanos como Cícero, Longinus e Luciano⁶, era *imaginatio* (imaginação). Se considerarmos o sentido original de ambos os termos, *fantasia* seria a capacidade interna de perceber ou conceber “aparições”, assim como *imaginação* seria a capacidade de gerar imagens mentais. Para Aristóteles, a fantasia era um fator de mediação entre a percepção sensorial (*αἰσθήσις* [estésis]) e o pensamento consciente (*λόγος* [logos]) ou a vontade (*βουλήσις* [boulesis]).

⁵ In *De oratore*, Cicero discusses the theory of inspiration in the following terms: “For I have often heard that –as they say Democritus and Plato have left on record– no man can be a good poet who is not on fire with passion, and inspired by something very like frenzy”. Cicero’s description of the mental state of the poet as *inflammatio animi et quidam adflatus quasi furore* (a state of quasi madness or delirium) shows that he understands that furor is connected with inspiration or possession of divinity rather than madness. Later, in the poetry of the Imperial Age, the Muses lose ground, and are gradually devalued or replaced until they are finally rejected by early Christian poetry. (op. cit, 278)

⁶ cf. SUMILLERA, 2011, p. 62; 65

Em *De anima* III.3 Aristóteles descreve como a fantasia faz mediação entre a experiência sensível e o pensamento, e diferencia entre *fantasia aisthetiké*, *fantasia bouleutiké*, e imaginação reprodutiva. [...] para Aristóteles *fantasia aisthetiké* se refere à imaginação que coopera apenas com a percepção, enquanto o tipo superior de imaginação, a *fantasia bouleutiké* ou *logistiké*, participa do raciocínio e da deliberação, e nos animais racionais controla a *fantasia aisthetiké*. A imaginação deliberativa junto com a vontade (*boulesis*) direciona a mente enquanto ela toma decisões.⁷

Consideremos portanto essas duas categorias aristotélicas, que podemos também chamar respectivamente de *imaginação perceptiva* e *imaginação intencional* (ou *lógica*). A *imaginação perceptiva*, ou “*fantasia estética*”, é a capacidade pura do nosso aparato sensorial de ser afetado, estando mais intimamente ligada aos nossos sentidos primários – entre eles a audição, a visão e o tato, que estão diretamente implicados na experiência musical prática. Já a *imaginação intencional* ou “*fantasia volitiva*” seria o que, na atividade de compor, determinaria o “campo das escolhas” (LIMA, 2012). A palavra grega *βουλησις* (*boulesis*) significa literalmente “vontade, força de vontade, querer”. Essa imaginação direcionada pelo querer, possível de ser expressa num discurso (*logos*) é uma ideia fundamental que vem ressoar na concepção extensa de inspiração com que trabalhamos aqui. A inspiração é uma condição de negociação entre a intuição e as intenções do compositor, como veremos mais detalhadamente em breve.

2.3 – *Wit e Fancy*: o modelo de ressonância de Locke

Uma abordagem semelhante à de Aristóteles é proposta por John Locke no seu “Ensaio sobre o entendimento humano”, de 1698 (LOCKE, 1999). Seu modelo da mente humana sugere que as ideias se associam umas às outras na forma de ressonâncias, como cordas que ressoam por simpatia. Nesse caso a inspiração seria uma associação natural e um pouco aleatória de ideias que poderiam culminar num uníssono repentino (o que chamaremos aqui de insight ou “desfecho”). O *wit* ou *inteligência inventiva* seria a capacidade de perceber unidades e diferenças em grupos, uma capacidade perceptiva que viria a ser estudada pela psicologia da *Gestalt*. Já *fancy* (contração de *fantasy*!) seria a habilidade de *elaborar* as invenções, relacionada diretamente com a capacidade do *wit*.

3. ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA DA INSPIRAÇÃO

Num modelo fenomenológico de composição musical, a inspiração é, juntamente com o contexto, uma das *condições* de compor. Da mesma forma como o contexto se associa com o mundo-da-vida, a inspiração se refere à *intencionalidade* do compositor, com foco num caráter específico da intencionalidade, a *Erschlossenheit*. Esse termo alemão, usual no jargão fenomenológico, define a *abertura* em geral para o mundo-da-vida, que pode culminar no “destrancamento” (*dis-closure*) da percepção para determinados

⁷ In *De anima* III.3 Aristotle describes how phantasy mediates between sense- experience and thought, and differentiates between *fantasia aisthetiké*, *fantasia bouleutiké*, and reproductive imagination. [...] for Aristotle *phantasia aisthetiké* refers to the imagination that cooperates only with perception, whereas the superior type of imagination, *phantasia bouleutiké* or *logistiké*, participates in reasoning and deliberating, and in rational animals controls the *phantasia aisthetiké*. The deliberative imagination along with the will (*boulesis*) directs the mind when taking decisions. (SUMILLERA, 2011, p. 65)

objetos da consciência, ou em *desfechos* compositivos. Quando compomos, todos os objetos da consciência estão arriscados a serem transformados em música (abertura para o contexto), mas só alguns o são de fato (*desfechos* criativos).

3.1 - ERSCHLOSSENHEIT: abertura para o mundo e desfechos criativos

Como vimos, o sopro (*spiritu*), o entusiasmo (*enthousiasmós*: o deus inserido), o *afflatus* e outras concepções onde o sujeito da criação poética é passivo, são aspectos da abordagem mais difundida do fenômeno da inspiração. Mas a inspiração como condição de compor envolve tanto a indeterminação das fontes dos *desfechos* quanto a habilidade da *abertura* para as coisas do mundo. Esses dois aspectos fazem parte do que na fenomenologia de Husserl⁸ se denomina *Erschlossenheit*.

O termo alemão *Erschlossenheit* – traduzido frequentemente em português como ‘abertura’ e em inglês como ‘disclosure’ – se refere à disponibilidade do ser para perceber o mundo ao redor. Também pode se referir a uma abertura repentina, uma culminância na intuição de experiências. Nesse último sentido, chamaremos a ‘abertura’ de ‘desfecho’, o que traz a palavra mais perto de sua acepção original⁹. [...] A palavra ‘desfecho’ evoca ainda uma solução, ou mais precisamente, uma culminância de um processo.

A *abertura* (condição geral) e os *desfechos* (culminâncias específicas) são os dois aspectos processuais da inspiração. O compositor se coloca num estado de *abertura* para o mundo que viabiliza a tradução de suas percepções em *desfechos* expressivos. Mesmo nos processos mais racionais há uma abertura fundamental e intuitiva que regula as ações de quem compõe, pois não podemos agir à revelia de nossas percepções, mesmo que estejamos num estado alterado de consciência – como é o caso de pessoas que buscam inspirações através do uso de psicotrópicos ou técnicas de indução ao transe. A rede subjetiva de fatores intuitivos que determinam sobretudo as escolhas, mas também outros aspectos processuais e formais no ato de compor, é uma condição necessária desse ato, ainda que alguns compositores queiram crer que todos os procedimentos que utilizam são determinados por algum fator definível em termos puramente racionais. Isso, porém, não quer dizer que o compositor não tenha controle sobre seus atos ao compor, mas apenas que esse controle é dividido entre suas intenções conscientes e o filtro da sua intuição.

3.2 - INTUIÇÃO E INTENÇÃO

A condição da inspiração depende desses dois princípios fundamentais da consciência do compositor: a intuição e a intenção. A intuição seria a habilidade perceptiva de captar objetos inspiratórios em movimento, lembrando da proposição de Bergson de que “a intuição opera na duração”¹⁰. Isso quer dizer que por meio da intuição filtramos e

⁸ Cf. HUSSERL, 1982

⁹ Tanto o termo alemão quanto sua tradução inglesa podem ser traduzidos literalmente por des-fecho (Erschlossenheit/ dis-CLOSURE)

¹⁰ Cf. BERGSON.

selecionamos fenômenos que ocorrem no tempo e deixam impressões na nossa consciência. A *intencionalidade* (no jargão fenomenológico), por sua vez, é um direcionamento a esses objetos da consciência. É por meio de atos intencionais que nos colocamos problemas compositivos, por exemplo. Mas é importante ter cuidado para não confundir intenção com propósito. A intenção, embora seja direcionada e consciente, nem sempre tem um foco específico num resultado desejado, ou um propósito.

A partir dessa divisão da inspiração em seus aspectos intuitivo e intencional, podemos fazer um resumo do campo dessa condição de compor, comparando com outras acepções vistas esboço de arqueologia apresentado anteriormente.

INTUIÇÃO	INTENÇÃO
habilidade perceptiva	direcionamento da consciência
<i>φαντασία αίσθητική</i> = fantasia estética = imaginação perceptiva	<i>φαντασία βουλευτική</i> = fantasia volitiva = imaginação intencional
<i>estésis</i>	<i>Poiésis</i>
<i>abertura para o mundo-da-vida</i>	<i>desfechos criativos</i>
<i>wit</i> (inteligência inventiva)	<i>fancy</i> (elaboração inventiva)

4 – REFERÊNCIAS À INSPIRAÇÃO EM FALAS DE COMPOSITORES

Observemos esse depoimento de Anton Webern:

Agora sou questionado, "Como cheguei a esta série?" Não arbitrariamente, mas de acordo com certas leis secretas.[...]Como isso ocorre? Posso imaginar isso sendo feito em linhas puramente construtivas, talvez de forma que sejam gerados tantos intervalos quanto for possível. Mas falando da minha própria experiência, na maioria das vezes cheguei a isso em associação com o que nas pessoas produtivas chamamos de "inspiração." O que estabelecemos é a lei.(p.41)¹¹

As “leis secretas” que estabelecemos no ato de compor são um bom exemplo da condição ampla de inspiração. Herbert Brün aborda a questão tocando diretamente no ponto da abertura e de um estado de disposição para inventar o novo olhar:

[...] inventar sistemas é uma maneira de desenvolver a sua sensibilidade para o estado da arte. Quando você tenta inventar o sistema, ou como eu digo, inventar “o novo olhar”, você está, quase por osmose, amplamente aberto para as pequenas coisas que acontecem à sua volta – muito mais aberto para elas do que quando você apenas recebe sistemas para os

¹¹ Now I'm asked, "How do I arrive at this row?" Not arbitrarily, but according to certain secret laws.[...]How does it come about? I can imagine doing it on purely constructive lines, perhaps so that as many intervals as possible were provided. But speaking from my own experience,I've mostly come to it in association with what in productive people we call "inspiration." What we establish is the law.

quais olhar.¹²

Brün salienta um ponto importante em relação à condição da inspiração (embora ele não use esse termo em momento algum): que essa condição não se refere a propriedades das coisas do mundo, mas sim à intencionalidade de quem as percebe:

as *coisas* não são interessantes; você se interessa por elas. Você olha para uma coisa, e ela se torna. [...] “É interessante” não é uma propriedade de um objeto. É uma propriedade do observador.¹³

Assim, podemos concluir que o estudo da inspiração passa por um reconhecimento de nossas capacidades perceptivas, sensoriais, intelectuais como condições para o ato de compor. Para isso, a investigação dos limites do nosso contexto é um instrumento fundamental de estudo inspiratório. Se, como diz Brün, apenas “aceitamos” e não “inventamos” sistemas, estaremos abrindo mão de parte de nossa auto-determinação como compositores. O novo olhar, embora essa novidade possa ser bastante relativa, implica numa agudeza da intencionalidade voltada para o mundo à nossa volta, considerando tudo como possíveis materiais musicais. Talvez seja o caso de buscar o que os poetas renascentistas chamavam de “mirabilia”: a busca e a provocação da experiência não-ordinária.

¹² [...] to invent systems is one way of developing one’s sensitivity to the state of the art. When you try to invent the system, or as I say to invent “the new look”, you are, almost by osmosis, wide open to the little things that are going around you – wider open to them than at times when you only receive systems to look at. (BRÜN, 2004, p. 84)

¹³ A citação do trecho completo no original: “The same thing happens for a moment when I am in the process of developing and searching for a new look at things. Suddenly I become terribly observant and perceptive of goings around me, which for the past six days I knew were going on but didn’t pay any attention to them. [...] I learned from [Stefan] Wolpe, although he was not a philosopher; he demonstrated, he did not philosophize, he demonstrated /86/ unmistakably that *things* are not interesting; you take interest in them. You look at a thing, and it becomes. *It’s the looking*. Yes, it’s the looking. And up to this day I am very leery of people speaking about “Oh, that’s an interesting piece.” I know what they mean, but I think that here again language is trying to falsify our best intentions.[...] “It’s interesting” is not a property of an object. It is a property of the onlooker. (BRÜN, op. cit, pp 85 / 86)

Referências

- BERGSON, Henri – *O pensamento e o movimento*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, trad. Bento Prado Neto
- BRÜN, Herbert – When music resists meaning: The major writings of Herbert Brün (org. Arun Chandra). Middletown, Wesleyan University Press, 2004.
- CHUA, Daniel K.L. – *Absolute music and the construction of meaning*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999
- DELEUZE, Gilles – *Bergsonismo*. São Paulo, 34, 1999. Trad. Luiz B. L. Orlandi
- FOUCAULT, Michel – *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 7ª edição, 2008
- GOEHR, Lydia – The imaginary museum of musical works – an essay in the philosophy of music. Oxford, Clarendon Press, 1992
- GOUK, Penelope – “The Role of Harmonics in Scientific Revolution”, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2008
- HUSSERL, Edmund – *Cartesian Meditations: an introduction to phenomenology*. Haia, Martinus Nijhoff Publishers, 1960 (7ª reimpressão, 1982). Trad. inglês: Dorion Cairns
- LIMA, Paulo Costa – Teoria e prática do compor I: Diálogos de invenção e ensino. Salvador, EDUFBA, 2012.
- LOCKE, John – *Ensaio Acerca do Entendimento Humano*. São Paulo, Nova Cultural, 1999. (trad. Anoar Aiex)
- PROTEVI, John (ed.) – *The Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005.
- SUMILLERA, Rocío Gutiérrez - The Poetic Invention in Sixteenth-Century England. Granada, UGR, 2011
- WEBERN, Anton von – *Pathway to New Music*, Pennsylvania, Theodor Presser, 1963